

Cordas do tempo: percursos para uma experiência estética do tempo impuro em *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez

Strings of times: pathways for an aesthetic experience of impure time in Cubagua, from Enrique Bernardo Núñez

Livia Esmeralda Vargas-González*

Resumo

No presente texto proponho-me a explorar as transposições temporais que concorrem no romance histórico *Cubagua*, do escritor venezuelano Enrique Bernardo Núñez (1931), tendo como hipótese seu reconhecimento como experiência estética do *tempo impuro*. Essa exploração assume o conceito de *tempo impuro* como a confluência simultânea de tempos discordantes e, com o intuito de recriar essa experiência em uma obra de ficção literária, se apoia na imagem das cordas utilizada pela física teórica contemporânea. Há em *Cubagua* uma narrativa crítica da história e, com isto, uma proposta estética que convida a uma experiência não linear nem homogênea do tempo.

Palavras-chave

Cubagua. Enrique Bernardo Núñez. Tempo impuro. Estética do tempo.

Abstract

The purpose of this article is to explore the temporary transpositions that concur in the historical novel *Cubagua* from Venezuelan writer Enrique Bernardo Núñez (1931), having as hypothesis its recognition as an aesthetic experience of impure time. This exploration takes the concept of *impure time* as the simultaneous confluence of discordant times and it appropriates the image of the strings used by the contemporary theoretical physics to recreate this temporal experience in a literary fiction text. There is in *Cubagua* a critical narrative of history and an aesthetical proposal that invite to have a nonlinear or homogeneous experience of time.

Keywords

Cubagua. Enrique Bernardo Núñez. Impure time. Time's aesthetica.

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)/Universidad Central de Venezuela (UCV).

“O tempo não é a eternidade, nem o eterno retorno. E não é somente irreversibilidade e evolução. Talvez precisemos hoje de uma nova noção de tempo capaz de transcender as categorias do devir e da eternidade”¹. Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo* (2006).

“Era uma dança religiosa, de liturgias bárbaras [...]. A vida toda encontra-se impregnada dessa nostalgia, mas não saberiam explicá-la, talvez porque nunca conseguiram voltar a se encontrarem. Nostalgia da própria alma perdida. Não tem a História esse mesmo caráter?”². Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua* (1987).

Giorgio Agamben (1978), seguindo Walter Benjamin, afirma que toda cultura é, antes de tudo, uma experiência do tempo. Segundo ele, não é possível uma nova cultura “sem uma transformação desta experiência” (AGAMBEN, 2008, p. 109). Constituindo mais uma expressão sintomática da crise da concepção newtoniana do tempo, essa afirmação acentua a necessidade de explorar outras experiências da temporalidade.

Essa mesma aposta manifesta-se na incursão narrativa empreendida pelo escritor venezuelano Enrique Bernardo Núñez no romance *Cubagua* – publicado por primeira vez no ano 1931 –, no intuito de ressaltar os vestígios do colonialismo no projeto de modernização na Venezuela no começo do século XX³, bem como apresentar outras experiências do tempo.

O romance narra as aventuras de Ramón Leiziaga, um jovem doutor formado em Harvard quem, encomendado pelo Ministério de Fomento, chega à cidade insular La Asunción com o intuito de avaliar as possibilidades de exploração mineira e petroleira na ilha Cubágu. No percurso do romance – tendo como âncora territorial a ilha –, Leiziaga mergulha num turbilhão de experiências e transfigurações do tempo marcadas pela tensão entre a continuidade linear do projeto extrativista colonial no

¹ “El tiempo no es la eternidad, ni el eterno retorno. Y no es solamente irreversibilidad y evolución. Quizá necesitemos hoy una nueva noción del tiempo capaz de trascender las categorías del devenir y de la eternidad”. É responsabilidade da autora a tradução das citações cujas referências se encontram em espanhol.

² “Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras [...]. Toda su vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrían explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter?”.

³ Sobre o caráter colonial do projeto de modernização na Venezuela do século XX, ver (CORONIL, 2013).

“desenvolvimento” nacional, a temporalidade mítica, o passado das culturas caribe venezuelanas e a temporalidade ancestral da natureza.

A ilha de Cubáguá, situada no nordeste da Venezuela, foi o primeiro lugar avistado por Cristóvão Colombo na sua terceira viagem, no ano de 1498, e o primeiro lugar em que os espanhóis iniciaram a colonização e a devastação dos territórios da Venezuela. Em um mesmo ato enunciativo (o nome do romance), Núñez indica quanto questiona o ponto de partida de “nossa história”, marcada pelo projeto colonizador europeu, apontando tanto para uma recolocação do *locus* na experiência da história quanto para o reconhecimento do nexu inseparável do *locus* e do tempo na configuração do mundo. A Cubáguá, objeto das apetências imperiais da “modernização” exploradora e *locus* originário da “história civilizatória” venezuelana, constitui-se, na proposta narrativa de Núñez, no baú sem fundo que acolhe os segredos, cicatrizes, memórias e vozes da natureza e dos indígenas, mostrando a sua complexidade temporal e historiográfica.

O tempo impuro: simultaneidade e diacronias do tempo

Nas últimas décadas do século passado, a ficção científica recriou cenários para uma experiência que tornasse possível viajar para o passado ou para o futuro. Todavia, parece que só no âmbito da ficção, nós – filhos “bastardos” da modernidade ocidental – permitimo-nos ter uma apreciação do tempo não marcada pela linearidade. A física contemporânea precisou da figura do “tempo imaginário” para pensar uma temporalidade baseada em uma geometria não euclidiana, assumindo a participação da *imaginação*⁴ no processo de construção do conhecimento científico. Eis que a física conseguiu pensar teoricamente espaço-tempos hipotéticos que convertem o retorno ao passado em uma das possibilidades da experiência do tempo cosmológico, dissolvendo os limites da assimetria temporal.

Com base nos princípios da termodinâmica, Ilya Prigogine (1982) encontra na *irreversibilidade* o traço distintivo do tempo, incorporando a ideia de *proporção inversa* na relação entre flechas temporais:

A física de hoje [...] reconhece o tempo irreversível das evoluções para o equilíbrio, o tempo rítmico das estruturas cujo pulso nutre-se do mundo que as perpassa, o

⁴ Na *Crítica da razão pura* (1993), Immanuel Kant já teria refletido sobre o lugar que ocupa a *imaginação* no processo de conhecimento, encontrando nela a capacidade de sintetizar os dados da intuição sensível e convertê-los em uma imagem.

tempo bifurcante [sic] das evoluções por instabilidade e amplificação de flutuações e até esse tempo microscópico [...] que manifesta a indeterminação das evoluções físicas e microscópicas. [...]. A história [...] não poderá jamais se reduzir à simpleza monótona de um tempo único. (PRIGOGINE, 1982, p. 303 e seq.)⁵

Prigogine convida-nos para uma *experiência do tempo* marcada por bifurcações, tensões e distâncias. Falamos, pois, não *do tempo*, mas *de tempo-s em-tramas*⁶. No entanto... é possível identificar e nomear esse *tempo-s* em uma unidade, quer categorial, quer imagética? Como *experimentar* e/ou refletir sobre uma temporalidade cheia de tensões?

Giorgio Agamben, em *Infância e história* (2008), caracteriza a simultaneidade temporal a partir da relação inversa entre jogo e rito. Enquanto o rito encarna uma experiência do tempo que transforma a diacronia em sincronia – ao dissolver a cisão entre o passado mítico e o presente –, o jogo encarna uma experiência onde a sincronia e as estruturas transformam-se em diacronia e sucessão fragmentária. Para Agamben,

se as sociedades humanas se nos mostram, sob esta luz, como um conjunto único percorrido por duas tendências opostas, a primeira delas destinada a transformar a diacronia em sincronia e a outra direcionada ao efeito oposto, aquilo que por fim resulta do jogo destas tendências, aquilo que o sistema – a sociedade humana – produz, é, de qualquer forma, um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia, é *história, isto é, tempo humano*. (2008, p. 91)

A partir das propostas de Agamben e de Prigogine, nós poderíamos dizer que o tempo histórico é a resultante entrópica gerada na relação inversa entre diacronia e sincronia, ou seja, a impureza que cada uma dessas experiências precisa jogar fora para não serem alteradas. Esta perspectiva residual permitirá a Agamben restituir os resquícios da descontinuidade e da instabilidade na *história* e propor o *tempo kairológico* como a experiência em que o ser humano interrompe e se liberta do tempo linear e contínuo (AGAMBEN, 2008, p. 126).

⁵ “La física de hoy no niega el tiempo. Reconoce el tiempo irreversible de las evoluciones hacia el equilibrio, el tiempo rítmico de las estructuras cuyo pulso se nutre del mundo que las atraviesa, el tiempo bifurcante de las evoluciones por inestabilidad y amplificación de fluctuaciones y hasta ese tiempo microscópico [...] que manifiesta la indeterminación de las evoluciones físicas y microscópicas. Cada ser complejo está constituido de una pluralidad de tiempos, conectados los unos con los otros según articulaciones sutiles y múltiples [...]. La historia, sea la de un ser vivo o la de una sociedad, no podrá jamás ser reducida a la sencillez monótona de un tiempo único, que ese tiempo introduzca una invariación o que trace los caminos de un progreso o de una degradación”.

⁶ Uso o hífen para enfatizar a simultaneidade do duplo caráter do tempo que envolve tanto a sua generalidade, “o tempo”, quanto a sua multiplicidade, “os tempos”.

Nessa ordem de ideias, Jacques Rancière (2011) propõe o conceito de *anacronismo*, entendido como a ruptura que torna possível a história. Para Rancière, só há

história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo [...]. Mas essa ruptura mesma é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo. (2011, p. 47)

Na base e fundamento da história, o que se encontra é a simultaneidade, fazendo do anacronismo a explosão criativa de possibilidades de experiência temporal.

George Didi-Huberman (2015) recupera esse caráter criativo do *anacronismo* para propor uma experiência na qual é possível o encontro de tempos e ritmos que não encaixam na narrativa linear do tempo cronológico. Segundo ele, é “preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46).

Tomando como referência uma pintura de Fra Angélico⁷, Didi-Huberman destaca o caráter impuro que comporta o tempo da imagem, capaz de produzir anacronismos: “Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: *uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Desta forma, a obra de arte constitui-se no *corpus* dinâmico que acolhe camadas temporais heterogêneas capazes de produzir, entre elas, uma experiência complexa do tempo na qual o passado, o presente e o futuro concorrem, se misturam, se cruzam e/ou se afastam.

O comum nas propostas anteriores encontra-se na tentativa de produzir concepções do tempo que incorporam a heterogeneidade e a complexidade negada pela concepção do tempo cronológico. Trata-se de aproximações cujo fundamento encontra-se em um *tempo impuro* no qual a sincronia e a diacronia, a irreversibilidade e a interrupção, a continuidade e a descontinuidade, a circularidade, a instantaneidade e a linearidade, o passado, o presente e o futuro, confluem em uma mesma constelação espaço-temporal.

⁷ Trata-se, segundo refere o próprio Didi Huberman, de “um afresco do Convento de São Marcos, em Florença. Muito provavelmente, foi pintado nos anos de 1440” (2015, p. 15).

Literatura e experiência do tempo

Nestes percursos teóricos é Didi-Huberman quem, ao propor a imagem como veículo para a confluência dos tempos, nos convida explorar uma experiência estética capaz de propiciar a vivência das bifurcações temporais. Tanto na física teórica quanto na teoria da história contemporâneas, a imagem converte-se no meio para representar ou *experienciar* o tempo além dos limites do tempo “linear, vazio e homogêneo”.

Como produzir uma estética que permita uma experiência heterogênea do tempo? Além do cinema e das artes plásticas, a narrativa literária pode oferecer este tipo de experiência, tendo em vista a natureza sucessiva da sua forma discursiva? Como burlar a linearidade a partir de uma estrutura sucessiva?

Mais do que refletir sobre as possibilidades e os limites teóricos da concepção não linear do tempo, interessa-me, particularmente, explorar as possibilidades da experiência estética do tempo *impuro* na literatura e, mais especificamente, no romance histórico *Cubagua* do escritor venezuelano Enrique Bernardo Núñez.

Essa exploração assume o conceito de *tempo impuro* como a confluência simultânea de tempos discordantes e, com o intuito de recriar essa experiência em uma obra de ficção literária, se apoia na imagem das cordas⁸ utilizada pela física teórica contemporânea.

As cordas remetem tanto à nossa visão quanto ao nosso sentido auditivo. Uma só corda em repouso pode assemelhar-se a uma linha reta. Se eu dedilhasse essa mesma corda, ela deixaria de ser uma linha e suas vibrações fariam ela se desdobrar em movimentos curvos, gerando ondas de som monofônicas.

O que aconteceria se eu tivesse várias cordas dispostas em forma paralela, da mesma forma que estão dispostas as cordas em um violão ou as linhas em um pentagrama? Enquanto as cordas permanecem em repouso, umas frente às outras, mantendo a mesma distância de separação em cada um dos seus pontos, elas estabelecem uma relação de simultaneidade. Porém, uma simultaneidade do paralelo é uma simultaneidade em que as linhas nunca se cruzam nem se afetam, desde que elas forem dedilhadas, e o *tempo impuro* acolhe uma simultaneidade produtiva e dinâmica na qual as cordas afetam-se entre si, produzindo sons que irrompem e

⁸ Stephen Hawking define as cordas cósmicas como “objetos semelhantes a cordas no sentido de que sua secção é muito menor que sua largura. De fato, são mais como tiras de borracha porque se encontram submetidas a grandes tensões, da ordem de milhões de milhões de milhões de toneladas” (1987, p. 139).

alteram o “espaço-tempo”. Assim, as camadas temporais são cordas de um violão que, gerando ondas vibratórias em um jogo de sons, contrapontos e silêncios, afetam-se, bifurcam-se e contaminam-se entre si, sendo nós (enquanto *existências*) o veículo e encarnação dessa produção estética.

***Cubagua*: do romance histórico à crítica do tempo**

Disposta a explorar a possibilidade de uma experiência não linear do tempo na leitura de *Cubagua*, aventurei-me a navegar os deltas temporais oferecidos pelo romance. Publicada em 1931, em pleno período gomecista⁹, e esquecida pela crítica literária da época (BRUZUAL, 2010; SUÁREZ, 2006), *Cubagua* se me apresentou não apenas como um romance histórico, mas como a experiência estética de um tempo que se desdobra e altera *em e com* um *locus* também afetado. Trata-se de um texto que é, como diria o pesquisador venezuelano Alejandro Bruzual, tanto uma construção estética [do tempo] quanto uma crítica da história (2010, p. 811).

Com base em um tratamento não linear do tempo, *Cubagua* contrapõe-se à sua época pelo seu estilo literário, pela sua concepção da história, pela sua perspectiva sobre o projeto nacional “modernizador” e, finalmente, pela própria ideia de *presente*. O texto transgride as disposições da sucessão cronológica e constitui um tecido de transposições temporais que lhe permitem a Núñez apresentar uma narrativa crítica da história que revela vozes e memórias ocultas pela historiografia hegemônica venezuelana, diluindo as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro. Isto lhe permite, por sua vez, impugnar o projeto de nação que se instituíra no país com o auge da exploração petrolífera.

A construção narrativa de *Cubagua* não se reduz apenas à *ficcionalização* de uma historiografia documentada pelo arquivo, a crônica ou o testemunho; ela é tecida, aliás, com os traços arqueológicos e geológicos que repousam no *locus* geográfico da ilha, assim como com o relato mítico e os *areytos*¹⁰ dos ancestrais indígenas. Trata-se

⁹ Corresponde ao período da ditadura de Juan Vicente Gómez na Venezuela, compreendido entre os anos 1908 e 1935. É conhecido pela vulgata como “o fim do *caudilhismo*”, já que foi nesse regime quando os “pequenos” caudilhos foram eliminados pelo poder de Gómez, o grande “caudilho”. Além disso, foi neste período quando a Venezuela, mediante concessões às empresas estrangeiras que asseguravam o respaldo e proteção ao regime gomecista, abriu-se à exploração petrolífera, gerando o primeiro êxodo do campo para a cidade.

¹⁰ Os *areytos* eram práticas rituais realizados pelos indígenas *tahínos* com as quais eles reproduziam a sua memória e traziam o passado ao presente. O cronista espanhol Gonzalo Fernández de Oviedo descreve os *areytos* da seguinte forma: “este jeito de cantar nesta e nas outras ilhas (e ainda em muita

de uma narrativa *polirrítmica* que se produz no tecido do mito, da crônica, do relato, da ficção, das ruínas... e da presença.

Diversas interpretações dão conta da experiência estética do tempo implícita na transgressão narrativa de *Cubagua*. Segundo Suárez Pemjan, o romance subscreve uma estrutura mítica com a qual Núñez desenvolve sua crítica à história.

Cubagua opera incorporando no seu discurso ficcional o motivo da viagem mítica do herói [...] e a busca das origens em um processo transculturador que funde esta estrutura mítica com a problemática não resolvida da identidade histórica, a modernidade e o destino da América Latina. (SUÁREZ PEMJAN, 2006, p. 36)¹¹

Desta forma, o mito é o veículo com o qual Núñez escova a contrapelo a história da Cubagua, revelando a catástrofe do projeto explorador tanto da Conquista espanhola quanto da modernização do país.

Para Oswaldo Larrazábal Henríquez, *Cubagua* encarna um tempo em que “os passados são futuros, presentes são passados e futuros se trocam com temporalidades circunstanciais”¹² (1987, p. xx) e que, aliás, oscila entre a impossibilidade e a circularidade: “Parece que Enrique Bernardo Núñez, mais que um romance sobre um espaço físico, um espaço temporal e um espaço humano, escreveu um romance sobre a impossibilidade do tempo e sobre a possibilidade certa da reiteração do ser humano”¹³ (LARRAZÁBAL, p. xxi). Trata-se de uma imagem intemporal, cíclica e eterna de um universo sem tempo cronológico. *Cubagua* (enquanto lugar e enquanto romance) se apresenta, desta forma, como o mundo do “não contemplado”, uma terra que está, mas já não existe.

parte da Terra Firme) é uma efígie de história ou acordo das coisas passadas, assim de guerras quanto de pazes, para que com a continuação de tais cantos não possam esquecer as façanhas e ocorrências que têm vivido. E esses cantares ficam na sua memória em vez de livros de seu acordo; e por essa forma eles recitam as genealogias dos seus caciques e reis ou senhores que tenham tido, e as obras que fizeram, e os maus ou os bons temporais que tenham vivido ou vivem; e outras coisas que eles querem que sejam comunicadas a meninos e jovens e sejam muito sabidas e fixamente esculpidas na sua memória. E para esse efeito continuam esses *areytos*, para não serem esquecidas, especialmente as famosas vitórias nas batalhas” (1851, p. 128, tradução da autora, tentando preservar o estilo do espanhol antigo).

¹¹ “Cubagua opera incorporando en su discurso ficcional, el motivo del viaje mítico del héroe [...] y la búsqueda de los orígenes, en un proceso transculturador que fusiona esta estructura mítica con la problemática no resuelta de la identidad histórica, la modernidad y el destino en América Latina”.

¹² “los pasados son futuros, presentes son pasados y futuros se intercambian con temporalidades circunstanciales”.

¹³ “Parecería que Enrique Bernardo Núñez más que una novela sobre un espacio físico y un espacio temporal y un espacio humano, hubiera querido escribir una novela sobre la imposibilidad del tiempo, pero también sobre la posibilidad cierta de la reiteración del ser humano”.

Por sua vez, para Luis Duno-Gottberg, a narrativa de *Cubagua* se constrói na superposição de histórias e camadas temporais relativamente autônomas e descontínuas, cuja articulação é tecida em uma temporalidade vertical que desloca a continuidade linear e permite o encontro (simultâneo) do-s passado-s e do-s presente-s. Porém, a *fragmentariedade*, as bifurcações e as descontinuidades no romance não negam as suas conexões fundamentais. Como

consequência desta ordem [vertical] (desordem, pensava alguma corrente crítica) se produz uma proliferação de descontinuidades (neste caso, rupturas temporais e espaciais) e o surgimento de longos períodos que conectam o projeto da Conquista com o projeto neocolonial norte-americano no Caribe. (DUNO-GOTTBERG, 2013, p. 19)¹⁴

O reconhecimento da história e do tempo como um tecido de fragmentos articulados e intersectados na ruína, é o que possibilita a coincidência entre passado-s e presente-s: marca *irreversível*, fragmento, vestígio e resíduo do passado, a ruína sobrevive ao tempo e irrompe no presente para denunciar a atualidade do projeto colonizador.

Para Alejandro Bruzual, *Cubagua* discorre em um tecido de representações do tempo que abarcam desde a linearidade irreversível até a circularidade do tempo mítico, desde a-s macro-história-s (marcadas pela ação humana) até uma história natural (anterior ao humano) que se coloca como possibilidade harmônica e como confluência entre linearidade e circularidade mítica.

A natureza, que se encontra vinculada à ideia do tempo mítico, não necessariamente tem aqui um sentido exclusivamente circular, já que nela se inscreve uma história de aparência linear. Núñez aproveita, pois, este contraste e coexistência entre recorrência e *telos*. (2010, p. 813)¹⁵

Bruzual ressalta em *Cubagua* uma temporalidade que se desdobra na tensão entre o *telos* e o *eterno* e que se manifesta na forma de *permanência destrutora*, isto é, tanto na repetição do projeto explorador em dois momentos cronológicos afastados um do outro (o início do período colonial e o período gomecista), quanto na resultante *irreversível* do que acontece, quer pela ação humana, quer pela “ação” da natureza:

¹⁴ “consecuencia de este ordenamiento [vertical] (desorden, pensaba cierta crítica) se produce una proliferación de discontinuidades (en este caso, rupturas temporales y espaciales) y el surgimiento de largos períodos que conectan el proyecto de la Conquista con el proyecto neocolonial norteamericano en el Caribe”.

¹⁵ “La naturaleza, que está vinculada a la idea del tiempo mítico, no necesariamente tiene aquí un sentido exclusivamente circular, en cuanto a que en ella se inscribe una historia de apariencia lineal. Núñez aprovecha, así, este contraste y coexistencia de recurrencia y *telos*”.

o esgotamento das pérolas¹⁶, o extermínio de indígenas e o afundamento da ilha¹⁷ após o maremoto de 1541 (BRUZUAL, 2010, p. 812).

Do caráter não linear na narrativa de *Cubagua*, interessa-me, particularmente, explorar as transposições que tornam possível a experiência de um tempo *impuro*, a partir de três instâncias com as quais Enrique Bernardo Núñez constrói o entremeado temporal da sua narrativa: a ilha de Cubáguá (enquanto *locus-ruína*), a imagem da pérola e alguns dos personagens.

A experiência impura do tempo em *Cubagua*

Cubagua começa com a chegada à ilha de Margarita (próxima a Cubáguá) de Ramón Leiziaga, um engenheiro de minas formado em Harvard e funcionário do Ministério de Fomento, quem é encomendado para inspecionar as zonas potencialmente mineiras na região. Logo depois da sua chegada, Leiziaga viaja para a ilha de Cubáguá e aí se cruza com personagens, situações e experiências rituais que irão desvirtuando a configuração espaço-temporal do seu presente, criando o clima para o seu encontro com o passado e com outras experiências do seu próprio presente. Ao retornar para Margarita, Leiziaga aparece como um personagem delirante e deslocado de seu tempo, cujas memórias sobre o trânsito pela Cubáguá serão plagiadas pelo doutor Almozas quem, preservando a racionalidade da história, as apresentará apenas como relatos ficcionais. O romance fecha com a imagem de uma Cubáguá inalterada pelo tempo, “como há quatrocentos anos”¹⁸ (NÚÑEZ, 1987, p. 66).

Em várias ocasiões, Núñez se apoia no narrador para explicitar sua concepção da história: “Toda a sua vida está impregnada dessa nostalgia, mas não saberiam explicá-la, talvez porque nunca puderam voltar a se encontrarem. Nostalgia da própria alma perdida. Não tem a História esse mesmo caráter?”¹⁹ (NÚÑEZ, 1987, p. 49). Essa

¹⁶ Segundo A. Romero Jr, S. Chilbert e M.G. Eisenhart (1999), o esgotamento das pérolas foi o primeiro caso de extinção e devastação de um bem da natureza produto da Conquista europeia na América.

¹⁷ Em dezembro de 1541, a cidade de Nueva Cádiz, em Cubáguá, foi devastada pela coincidência de um terremoto e um maremoto. A maioria das casas e das ruas foram destruídas e os escombros foram arrastados ao mar. Dois anos depois, um incêndio, provocado por piratas franceses, deixou em ruínas a cidade.

¹⁸ “[...] como hace cuatrocientos años”.

¹⁹ “Toda su vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrían explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter?”.

assunção nostálgica da história aparece, aliás, em outros momentos do romance sob a forma do segredo da terra²⁰, do esquecido.

A ilha de Cubágua constitui o veículo por excelência através do qual se *em- rredam* os distintos tempos convocados por Núñez. Em primeiro plano, ela acolhe quatro momentos “históricos”²¹ – dois deles cronológicos – os quais, representando cada um uma corda, estabelecem entre si um jogo de cruzamentos temporais: o presente, situado no período gomecista, marcado pelo auge petroleiro e pelo modernização exploradora; o passado, situado no primeiro período da Conquista espanhola, caracterizado no romance pela voracidade exploradora e escravista; a origem antediluviana da humanidade, carente de localização cronológica, corresponde à circularidade mítica representada na figura do deus Vocchi, irmão de Amalivaca, deus do mito indígena tamanaco²²; e, finalmente, a história da natureza inscrita, como bem refere Bruzual, “nas costas e as paisagens, nas árvores, nas nuvens, nas cobiçadas pérolas”²³ (2010, p. 813), se erige em fundamento dos outros tempos e situações.

A Cubágua-ilha contém, aliás, as marcas irreversíveis tanto da voracidade exploradora quanto da força destrutora da natureza, constituindo-se em um objeto-ruína²⁴ que dá conta do passado catastrófico do projeto colonizador europeu na Conquista espanhola, das lutas e revoltas²⁵ dos índios caribe contra o regime de exploração e escravidão dos conquistadores e, aliás, da ameaça devastadora do projeto “modernizador” da exploração petroleira.

²⁰ Chama a atenção a semelhança entre a proposta crítica do tempo e da história em *Cubagua* e a crítica benjaminiana da história, sobretudo se pensarmos que o romance foi escrito onze anos antes de serem publicadas por primeira vez as *Teses sobre o conceito de história* de Walter Benjamin.

²¹ Alejandro Bruzual (2010) e Rodrigo Suárez Pemjean (2006) distinguem apenas duas tramas ou narrativas temporais no romance, definidas por seu caráter cronológico: o período do início da Conquista e o período gomecista das primeiras décadas do século XX na Venezuela. No entanto, a trama proposta em *Cubagua* contempla não apenas estas narrativas historiográficas, mas as tramas de outras temporalidades não cronológicas que fazem parte do tecido narrativo: a história mítica do deus Vocchi e a história natural da própria ilha.

²² Trata-se do mito Amalivaca dos indígenas tamanaco na Venezuela, o qual narra a origem do mundo, da vida e dos seres humanos.

²³ “[...] en las costas y los paisajes, en los árboles, en las nubes, en las codiciadas perlas”.

²⁴ Para Duno-Gottberg, a *ruína* constitui-se na estrutura narrativa fundamental do romance (2013, p. 15).

²⁵ No ano de 1520, os índios caraíbas sublevaram-se e fizeram uma revolta na costa oriental da Venezuela, a qual se estendeu até a ilha de Cubágua, destruindo igrejas e assassinando sacerdotes. Nessa revolta foi assassinado o frei Dionísio Ortiz, um dos personagens de *Cubagua*. Ver “Provisión real, emanada del Almirante, de la Audiencia é oficiales de Santo Domingo de la Isla Española, á 20 de enero de 1521, dando instrucciones al capitán Gonzalo Docampo para la guerra de los Indios”, *Archivo General de Indias* (apud HUMBERT, 1976, p. 172).

Nueva Cádiz foi abalada por tormentas e terremotos, atacada pelos piratas e os índios caribe. Quando cessou o tráfico de escravos os vizinhos fugiram. Não tinha mais ninguém para levar água nem lenha. A cidade ficou abandonada e o mar sepultou os seus escombros. Quiseram construir uma cidade de pedra e só levantaram umas ruínas.

[...] – Está me entendendo, Leiziaga, tudo o que aconteceu aqui? Você interpreta agora esse silêncio?

[...] Mas tanto faz, pensa Leiziaga. As expedições voltam para povoar as costas. Tem-se licença para inserir centenas de negros e perfurar a Cubáguá. Índios, europeus, crioulos, vendedores de toda espécie aglomeram-se em habitações estreitas. (NÚÑEZ, 1987, p. 38)²⁶

A “ruindade” residual da ilha não apaga as pretensões exploradoras do projeto modernizador. Para o explorador “moderno”, a Cubáguá-ruína guarda um segredo no subsolo: o petróleo (mas a terra da ilha esconde um segredo maior).

A *ruína* constitui-se em recurso estético tanto nos vestígios residuais da ilha, quanto nos objetos que encarnam dualidades temporais ou que servem de veículo para a transfiguração dos tempos. Refiro-me à imagem do anelo que aparece no momento em que Leiziaga se encontra com o Deus Vocchi: “Ele apoderou-se do anelo do Leiziaga [...]. Um sorriso irônico pairava-se em seu rosto. Os seus mesmos olhos eram dois sorrisos longos”²⁷ (p. 49). Objeto-ponte para a transfiguração temporal, o anelo também representa o vestígio arqueológico que lhe confirma a Leiziaga a “realidade” do encontro com os espectros do passado indígena.

A imagem da pérola, por sua vez, permite o contraponto de duas formas de relação do ser humano com a natureza e, correlativamente, de duas perspectivas. No romance, enquanto o indígena caribe originário mantém uma relação estética com a pérola, o colonizador espanhol (ou “moderno”) mantém uma relação exploradora e devoradora. A pérola aparece, de um lado, como um símbolo de beleza ou de adoração que, inserido em uma temporalidade mítica e eterna, mantém sempre uma conexão metafórica com o cosmos e a natureza: “No meio deles estava Nila. As

²⁶ Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas.

[...] – ¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?

[...] Pero no importa, piensa Leiziaga. Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubáguá. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas”.

²⁷ “Él se había apoderado del anillo de Leiziaga [...]. Una sonrisa irónica se dibujaba en su rostro. Sus mismos ojos eran dos largas sonrisas”.

pérolas escorriam-se nas suas tranças, na pele acobreada, um brilho de Via Láctea”²⁸ (NÚÑEZ, 1987, p. 49). Mas no outro extremo, a pérola é apenas uma mercadoria:

Se ele pudesse obter uma dessas pérolas, não apenas libertaria Leiziaga, mas daria um passeio pela Europa. No final das contas, extrair umas pérolas que ficam no fundo do mar não é um delito repugnante. As pérolas estão ali para o mundo inteiro se beneficiar delas e prejudicar o fisco sempre é agradável. (NÚÑEZ, 1987, p. 63)²⁹

No primeiro caso, a pérola se insere em uma relação harmônica entre ser humano, cosmos e natureza, correspondente com uma temporalidade cíclica e regenerativa. No segundo, a pérola se inscreve em uma lógica onde a natureza é apenas um recipiente de recursos “inesgotáveis” para serem engolidos pela voracidade colonialista (da Conquista e do explorador “moderno”), que se corresponde com uma temporalidade linear e progressiva.

A pérola é a vida de todos. Poucos dias antes os trabalhadores de Margarita solicitaram a abertura da pesca antes de o ‘turvo’ danificar as colônias de ostras. Não caía uma só gota de água na ilha. As lavouras ficavam no abandono e os que podiam emigravam para os campos de petróleo ou para o Orinoco. (NÚÑEZ, 1987, p. 12)³⁰

Uma cosmovisão indígena sepultada pelo trem do progresso, a irreversibilidade irresolúvel da exploração e o extermínio, a beleza inapreensível de Nila, os limites da natureza... Pérola mercadoria, pérola adorno, pérola estrela... O anacronismo, o tempo cronológico da historiografia venezuelana, a permanência destrutora, o progresso voraz e o tempo mítico concorrem simultaneamente na imagem da pérola e, na dedilha das cordas, uns e outros afetam-se entre si.

A concorrência simultânea dos tempos também se desdobra no peculiar tratamento dos personagens. No romance participam personagens do presente, personagens do passado, personagens míticos, personagens espectrais, personagens miméticos... E personagens multitemporais.

Dois tipos de personagens são os que, a meu juízo, permitem estas transposições temporais. Eu chamarei o primeiro tipo, *personagem viajante* –

²⁸ “En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en la piel cobriza, un resplandor de vía láctea”.

²⁹ “Si él pudiese obtener una de esas perlas, no sólo absolvería a Leiziaga, sino que iría a dar un paseo por Europa. Al fin y al cabo, sacar unas perlas que están en el fondo del mar no es delito repugnante. Las perlas están ahí para que todo el mundo se beneficie de ellas y perjudicar el fisco es siempre agradable”.

³⁰ “La perla es la vida de todos. Pocos días antes los trabajadores de Margarita solicitaron la apertura de la pesca antes de que el ‘turbio’ dañase los ostrales. No caía gota de agua en la isla. Las labranzas que daban abandonadas y los que podían emigraban a los campos de petróleo o al Orinoco”.

encarnado nas figuras de Leiziaga e do deus Vocchi –, e o segundo tipo, *personagem multitemporal* – representado nas figuras de Nila Cálice e do frei Dionísio.

Os *viajantes* lhe permitem a Núñez transitar do presente ao passado, no caso de Leiziaga, e do passado milenar e originário ao presente, no caso do deus Vocchi. Neste último, a viagem também é um trânsito transcultural que enlaça a tradição mítica greco-romana à tradição mítica dos índios tamanaco do oriente venezuelano.

Leiziaga representa o presente da narrativa modernizadora da Venezuela gomecista e, na transfiguração temporal, o presente espectral que habita na ilha de Cubáguá. Ele, proveniente de Harvard, empreende a viagem com a carga cultural do projeto “modernizador”. Para ele, o tempo da ilha de Margarita é um tempo do passado e da lentidão, enquanto o tempo do “mundo atual” é o tempo do presente e da aceleração: “Desejo fugir de tudo isso aqui, porque hoje os anos são dias e aqui os dias são anos”³¹ (NÚÑEZ, 1987, p. 8). Dessa forma, Núñez introduz as descontinuidades que concorrem simultaneamente em um mesmo tempo, lugar e sujeito.

Inicialmente, a viagem de Leiziaga para a Cubáguá persegue o propósito modernizador: 1) descobrir os recursos minerais com os quais se tornará rico, 2) contribuir com o projeto político “nacional” e 3) saciar a sede das empresas estrangeiras.

Logo a ilha estaria cheia de pessoas arrastadas pela magia do óleo. Fábricas, torres, guas enormes, furadeiras e depósitos cinza: ‘Standard Oil Co. 503’. As mesmas estrelas bem as querem moedas de ouro, moedas que foram de algum pirata enforcado. (NÚÑEZ, 1987, p. 19)³²

O destino (geográfico e histórico), que é ao mesmo tempo passado (o selvagem, o detido) e futuro (promessa de riquezas e progresso infinito), começa a se perceber como um espaço-tempo imemorial e eterno:

Pelo mar aproxima-se um coro de vozes, ecos das noites primitivas, às quais seguem pausas imaculadas e uma rajada de ouro, um lampejo distante. Ideias nascidas do mar, entre os recifes. Quando chegou o tempo escapam dos seus leitões e emigram, girando sempre para se orientarem, em grandes nuvens. Achado o rumo, nada pode as desviar, nem o vento nem as montanhas e voam diretamente

³¹ “Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años”.

³² “En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: ‘Standard Oil Co. 503’. Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado”.

a se refugiarem nas habitações humanas, causando em vezes terríveis estragos. Ao serem semelhantes ao pó, não poderiam ser eliminadas. (NÚÑEZ, 1987, p. 20)³³

Enquanto no começo da obra os relacionamentos de Leiziaga se estabelecem com personagens situados no presente “moderno” da nação, da ciência, do progresso e do registro historiográfico, na viagem começam a aparecer personagens que irrompem a lógica da verossimilhança. Diante da historiografia preservada nos arquivos, a memória sepultada dos indígenas exterminados virá à tona com recursos ficcionais e mitológicos: um vento arrastando as vozes da memória esquecida, um segredo guardado na terra, uns mandacarus convertidos em homens vermelhos, mulheres emergindo inesperadamente nos ritmos do *areyto*, figuras espectrais, um deus mitológico, a índia Nila Cálice que vem daqui (o presente do Leiziaga), de lá (o passado indígena) ou de um tempo indefinido, um frei que é ao mesmo tempo personagem fictício e figura historiográfica.

No contato de Leiziaga com Nila Cálice em Margarita, já se anuncia uma experiência *impura* do tempo.

Leiziaga pensava na Nila e escrevia. ‘Na espuma quanto na névoa e o silêncio há imagens fugitivas. São tão ligeiras na sua eternidade que mal conseguimos surpreendê-las; mas em ocasiões, um som, uma palavra ou outro acidente imprevisto, provoca a revelação maravilhosa no profundo mistério das costas e serranias’. (NÚÑEZ, 1987, p. 17)³⁴

Lampejos e descontinuidades mostram outra história para Leiziaga, sendo o rito o veículo para a emergência espectral do passado esquecido.

Girando ao redor da Nila dava começo o *areyto*. Suas plumagens traçavam um arco-íris. Alaumoulu, penacho de Deus. O beija-flor afasta-se da verde selva. Era uma dança religiosa, de liturgias bárbaras. A sua melancolia tomava forma no semblante de Vocchi, a mesma melancolia de algumas danças e músicas. (NÚÑEZ, 1987, p. 49)³⁵

³³ “Por el mar se aproxima un coro de voces, ecos de las noches primitivas, las cuales suceden pausas immaculadas y una ráfaga de oro, un destello lejano. Ideas que nacen del mar, entre los arrecifes. Cuando ha llegado el tiempo escapan de sus lechos y emigran, girando siempre para orientarse, en grandes nubes. Conseguido el rumbo, nada puede desviarlas, ni el viento ni las montañas, y vuelan directamente a refugiarse en las viviendas humanas causando a veces terribles estragos. Como son semejantes al polvo, nunca se las podría eliminar”.

³⁴ “Leiziaga pensaba en Nila y escribía. ‘En la espuma como en la niebla y el silencio hay imágenes fugitivas. Son tan ligeras en su eternidad que apenas podemos sorprenderlas; pero en ocasiones, un sonido, una palabra u otro accidente inesperado, provoca la revelación maravillosa en el hondo misterio de las costas y serranías”.

³⁵ “Girando en torno de Nila daba comienzo al *areyto*. Sus plumajes trazaban un arco iris. Alaumoulu, penacho de Dios. El colibrí se desprende de la verde selva. Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía cobraba expresión en el semblante de Vocchi, la misma melancolía de ciertos bailes y canciones”.

Esse é o momento em que emerge a memória oculta e cobram vida os espectros.

O outro *viajante* é Vocchi, deus do mito *Amalivaca* dos índios tamanaco, em cuja imagem se mistura o sagrado, o profano e o fantástico. Ele aparece no romance em dois momentos. No primeiro, Núñez narra uma origem de Vocchi, inexistente no mito original. Trata-se de uma origem que escapa do discurso teogônico ao se situar no espaço físico e geográfico, mas sem ser inserida no tempo cronológico.

Em *Cubagua*, Vocchi nasce em Sri Lanka (lar dos antigos budistas e ponto estratégico das principais rotas marítimas que comunicam o sudeste asiático com a Ásia ocidental), vive sua adolescência nas caravanas que passam pela Mesopotâmia, Samarcanda (uma das cidades mais antigas da humanidade) e Bactra (cidade do Império Persa, berço do Zaratustra). A localização geográfica da origem e da vida de Vocchi aponta, aliás, para uma gênese transcultural, incorporando a tradição mitológica greco-romana e oriental à tradição mitológica caribe.

O passado de Vocchi encarna a circularidade que estabelece o tempo da natureza com a história humana e o apagamento desta última pela atividade daquela:

As cidades levantam-se sobre as selvas e estas cobrem depois as cidades, elevam-se umas sobre as outras constantemente ou o mar forma novas costas. Aparecem umas ruínas ou umas rocas nas que tem se esculpido alguns signos e ninguém supõe quando eles foram escritos. São histórias, histórias. Há cedros e ceibos, mandacarus, mato e cipó que cobrem o passado, e tem céu azul: desejos, lágrimas. (NÚÑEZ, 1987, p. 45)³⁶

Enquanto a origem de Vocchi é revelada no romance, a origem da história humana e dos seus signos é apagada. O passado de Vocchi culmina no momento em que ele, junto com Amalivaca, chega em Terra Firme e ajuda a apagar o passado catastrófico da memória dos índios:

havia perdido o juízo. Não queriam ouvir falar do acontecido [...]. Eles inspiravam tanta piedade que os deuses não quiseram despertar suas lembranças [...]. Amalivaca falou-lhes que ele havia criado eles jogando aqueles frutos acima dos ombros, e com essa ideia ficaram felizes, como se a palma, símbolo das suas vidas, lhes desse uma alma nova capaz de livrá-los do passado. (NÚÑEZ, 1987, p. 46)³⁷

³⁶ “Las ciudades se levantan sobre las selvas y éstas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias. Hay cedros y ceibas, cardones, malezas y lianas que encubren el pasado, y hay cielo azul: deseos, lágrimas”.

³⁷ “habían perdido la razón. No querían oír hablar de lo acontecido [...]. Inspiraban tanta piedad que no quisieron despertar sus recuerdos [...]. Amalivaca les dijo que él les había creado arrojando aquellos

Nesse momento, Vocchi recupera sua natureza mítica e o tempo dos humanos recomeça.

O segundo momento em que aparece Vocchi é na transfiguração do tempo que experimenta Leiziaga no rito, “envolvido em larga túnica branca com desenhos vermelhos, os braços sobre o peito, as pernas cruzadas sobre umas mantas de algodão fino, tão pequeno que quase desaparecia nas dobras das suas roupas” (NÚÑEZ, 1987, p. 48 e seq.). Na cena, Vocchi tira o anelo de ouro de Leiziaga quem, apesar do impasse, aceita uma sustância alucinógena oferecida pela divindade para transitar o tempo do rito.

Homens tatuados, com plumagens resplandecentes e mulheres com os seios dourados e adornadas com conchas enlaçavam-se das mãos. No meio deles estava Nila. As pérolas derramavam nas suas tranças, na pele acobreada, um resplendor de Via Láctea. (NÚÑEZ, 1987, p. 49)³⁸

Enquanto as origens de Leiziaga e de Vocchi são temporalmente localizáveis, as de Nila Cálice e frei Dionísio carecem de um “tempo” específico. Estes personagens são, por sua vez, *multitemporais*, e através deles Núñez apresenta uma temporalidade flexível, ambígua e, em ocasiões, indecifrável.

Frei Dionísio representa, em *Cubagua*, dois personagens encarnados em um só. Figura institucional do projeto colonizador da Conquista, o sacerdote vincula o mundo dos indígenas e o mundo ocidental (BRUZUAL, 2010, p. 809 e seq.). Contudo, ele encarna a transfiguração das distintas camadas de tempo que concorrem no romance.

Em um primeiro momento, frei Dionísio aparece no século XX como o protetor de Nila Cálice após o assassinato do pai dela, o cacique Rimarima. Nesse contexto temporal, e se apoiando tanto no conhecimento “racional-ocidental”, quanto na sabedoria e as práticas rituais dos povos indígenas, o sacerdote introduz a Leiziaga nos segredos ocultos da ilha de Cubáguá. O frei lhe mostra o passado de Cubáguá através de um tempo cósmico cujo passado aparece na frente deles como presente na representação abstrata das plantas da cidade de Nueva Cádiz, nos vestígios arqueológicos representados nas ruínas e na experiência mítica do *areyto*.

frutos por encima de los hombros, y a esa idea se mostraron felices como si la palmera, símbolo de sus vidas, les diese un alma nueva capaz de librarles del pasado”.

³⁸ “Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados y adornadas de conchas se enlazaban de la mano. En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en la piel cobriza, un resplendor de vía láctea”.

É nesse momento quando começa a transmutação temporal. Como em um jogo de espelhos, frei Dionísio do século XX conta para Leiziaga a história da morte de frei Dionísio³⁹. A partir desse momento um e outro frei são dois e, ao mesmo tempo, são um, dissolvendo-se as fronteiras temporais.

“[...] pela primeira vez Leiziaga advertiu numa cadeira, num dos ângulos do aposento, uma cabeça mumificada. Tinha os mesmos traços de frei Dionísio. Os cabelos da múmia ficaram em suas mãos ao levantá-la. Olhou para ela uns instantes e pousou-a com suavidade”. (NÚÑEZ, 1987, p. 44)⁴⁰

A figura do frei dilui-se nas sombras e o Leiziaga perde a capacidade de distingui-lo visual e temporalmente. Qual *do-s* frei Dionísio levou a Leiziaga para o passado oculto no subsolo da Cubágua? Qual deles deu em presente o anelo de ouro? Difícil distinguir um do outro em um cenário de identidades justapostas e fronteiras temporais dissolvidas.

A outra figura *multitemporal* é Nila Cálice, um dos personagens principais do romance. Ela também transmigra vários personagens. Em um primeiro momento, ela aparece como uma beldade cobiçada pelo homem “moderno”, branco e europeu. Filha do cacique Rimarima – assassinado pelos conquistadores – ela é resgatada e protegida por frei Dionísio. Do seu pai aprende os segredos da terra e as artes da guerra; do frei adquire os conhecimentos do mundo ocidental.

Nila é, aliás, a namorada de Teófilo Ortega, cujo relacionamento transita dimensões difusas do tempo:

Então, foi assim que Nila o atraiu, pegou a cabeça dele e beijou-o na boca, longa, ardentemente, como em outro tempo. Aquele beijo foi uma queimadura nos seus lábios. Quando abriu os olhos, ela estava longe. Buscou-a entre os mandacarus. Viu-a atravessar, envolvida na lua, o vale das lágrimas. Parou por um instante e fez um signo. Uma cobra saiu dentre dos mandacarus, seguiu-a e desapareceu por uma das janelas, no momento em que Nila penetrava na casa de Cálice. (NÚÑEZ, 1987, p. 43)⁴¹

³⁹ Trata-se do frei Dionísio, sacerdote assassinado pelos indígenas caribes durante a revolta de Cumaná, na Venezuela, no ano 1519. (Parés, 1995, p. 47).

⁴⁰ “[...] por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia, se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente”.

⁴¹ “Entonces Nila lo atrajo así, le cogió la cabeza y lo besó en la boca, larga, ardientemente, como en otro tiempo. Aquel beso fue una quemadura en sus labios. Cuando abrió los ojos, ella estaba lejos. La buscó entre los cardones. La vio, envuelta en la luna, atravesar el valle de las lágrimas. Se detuvo un instante e hizo un signo. Una serpiente salió de entre los cardones, la siguió y desapareció por una de las ventanas, a tiempo que Nila penetraba en la casa de Cálice”.

Nessa desvirtuação dos tempos, Nila aparece novamente no *areyto*, não já como a personagem “modernizada” do século XX, mas como a índia Erocomay⁴², uma poderosa cacica que guiava sua tribo na caçearia e na guerra, e que foi cativa pelos brancos conquistadores.

Em todas as transmutações temporais da Nila Cálice é constante a figura da mulher emancipada: a Nila espectral representa a força feminina de uma cacica indígena; a Nila filha de Rimarima defende-se do conquistador espanhol com o arco, a flecha e o conhecimento da terra; a Nila “sem-tempo”, namorada de Teófilo, reivindica a vitalidade feminina diante da instrumentalidade masculina; a Nila mítica transmuta-se na cacica guerreira Erocomay; a Nila “moderna”, tutelada por frei Dionísio, toca o piano, dança, caça, monta cavalo, veste de homem, estuda na Europa e nos Estados Unidos, desfruta das “bondades” da vida “moderna” e encanta aos europeus com a superioridade de uma sabedoria cultivada com o conhecimento dos mistérios do mundo mágico indígena.

O mar acumula na beira sua neve efêmera, suas flores, suas algas. A imagem de Nila sobrevive. Seus pés morenos afundaram-se naquela brancura deslumbradora. Uma tarde muito remota, outra mulher cruzava o mesmo mar, adorada pelos homens que lhe ofereciam pérolas [...]. Os alcatrazes passam e repassam em fila gastando as horas. Um canto indecifrável, lento e prolongado, remonta a estrela da tarde e o silêncio se faz mais denso entre os mandacarus. Três dias, quinhentos anos, segundos talvez, que se afastam e voltam a deambular num sonho, na luz de dias imemoriais. (NÚÑEZ, 1987, p. 57)⁴³

Uma memória é apagada pelo “sentido da história”, mas ela se preserva no relato mítico. Uma ilha é marcada pelos traços *da-s história-s e memória-s humana-s*, mas ela emerge apagando os vestígios que alguma vez deram conta do passado. “Já não são vozes se levantando do mar: murmúrios, clamores vagos, constrangedores, pulsantes, infinitos. Tudo estava como há quatrocentos anos”⁴⁴ (NÚÑEZ, 1987, p. 63).

⁴² Trata-se da índia Orocomay, cacica do Palenque indígena do rio Unare no centro-orientado da Venezuela. Ver Fernández de Oviedo (*apud.* Luna, 1992, p. 292).

⁴³ “El mar acumula en la orilla su nieve efímera, sus flores, sus algas. La imagen de Nila sobrevive. Sus pies morenos se han hundido en aquella brancura deslumbradora. Una tarde muy remota otra mujer cruzaba el mismo mar, adorada de los hombres que le ofrecían perlas [...]. Los alcatrazes pasan y repasan en fila gastando las horas. Un canto indecifrável, lento y prolongado, remonta hacia el lucero de la tarde y el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días imemoriales”.

⁴⁴ “Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitanes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años”.

Considerações finais

Ao se tratar de um romance que incorpora elementos e personagens históricos, *Cubagua* constitui e “representa”, no entanto, uma leitura crítica tanto da historiografia hegemônica da Venezuela, quanto da própria concepção linear, progressiva e homogênea da *história* e do *tempo*. Inscrito no campo da ficção literária, ele constitui, sobretudo, uma proposta que oferece uma experiência impura do tempo.

Alguns dos críticos encontram em *Cubagua* uma narrativa construída com várias representações do tempo sustentadas na história natural; outros, como Luis Duno-Gottberg (2013), agrupam a multiplicidade temporal sob uma verticalidade na qual a ruína constitui o ponto de encontro; outros, por sua vez, consideram o tempo mítico como o fundamento (SUÁREZ, 2006) ou o substrato que liga os tempos circunstanciais que concorrem na narrativa (LARRAZÁBAL, 1987).

Em todas estas leituras, no entanto, ressalta a necessidade de encontrar um eixo unificador sob o qual possam se articular as diferentes camadas de tempo que se desdobram no romance. Todas elas buscam sustentá-las na centralidade de algum dos tempos que constituem essa heterogeneidade.

Ao invés destas tentativas de interpretação, a nossa leitura ressalta a não centralidade no entremeado temporal que discorre em *Cubagua*. Ou seja, nós encontramos no romance uma experiência estética de um *tempo impuro* que se abre à polifonia temporal e que reconhece a flexibilidade na qual mudam os “centros” ou “substratos” temporais nos distintos momentos da narrativa.

A estrutura narrativa de *Cubagua* começa apresentando uma temporalidade linear correspondente à lógica do progresso e culmina em uma temporalidade circular e eterna correspondente ao tempo da natureza. Nos interstícios, as cordas vibram criando uma polifonia em que os tempos se transpõem, confundem e se alteram. A memória do passado esquecido emerge no presente mediante uma prática ritual que convoca à atemporalidade mítica. O tempo mítico é trazido para o mundo profano da finitude humana. A natureza é alterada pela ação *irreversível* do projeto explorador do colonialismo e da modernização. A natureza apaga os traços da história humana. A memória se faz registro e o registro da memória se faz ficção... Transposições, bifurcações, interrupções, continuidades, descontinuidades, linhas, círculos, cordas. *Cubagua* propõe uma *experiência estética do tempo impuro*.

Referências

AGAMBEN, G. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BRUZUAL, A. "Naturaleza, historia y neocolonialismo en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez". *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. LXXVI, n. 232-233, p. 807-819, jul.-dez. 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUNO-GOTTBERG, L. "El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño". *Tinkuy*, Montreal, n. 13, p. 13-24, jun. 2013.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1851.

HAWKING, S. *Historia del tiempo. Del Bing Bang a los agujeros negros*, 1987. Disponível em: <http://antroposmoderno.com/word/Stephen_Hawking_Historia_del_Tiempo.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2018.

HUMBERT, J. *Los orígenes venezolanos (Ensayo sobre la colonización española en Venezuela)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1976.

KANT, I. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1993.

LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, O. "Prólogo. Enrique Bernardo Núñez: la novela como reflexión e interpretación histórica". In: Núñez, E.B. *Novelas y ensayos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987, p. IX-XXXVIII.

LUNA, L.G. "Las amazonas en América". *Boletín Americanista*, Barcelona, n. 32, p. 279-305, 1982.

NÚÑEZ, E.B. "Cubagua". In: Núñez, E.B. *Novelas y ensayos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 5-66.

PARÉS, C.H. *Huellas KA-TU-GUA: Cronología de la resistencia KA-TU-GUA: S. XVI*. Caracas: Ediciones del CDCH-UCV, 1995.

PRIGOGINE, I. *El nacimiento del tiempo*. Caracas/Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.

PRIGOGINE, I. "Tan solo una ilusión", In: Conferencias Tanner en la Jawaharlal Nehru University, Nueva Delhi, 18 dez. 1982. Disponível em: <<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/prigogine-ilya-tan-solo-una-ilusion-conferencia.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *La nueva alianza: Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: Salomón, M. (org). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Unochapecó, 2011. p. 21-50.

ROMERO Jr., A.; CHILBERT, S. e EISENHART, M.G. “Cubáguá’s Pearl-Oyster Beds: The First Depletion of a Natural Resource Caused by Europeans in the American Continent”. *Journal of Political Ecology*, Arizona, v. 6, n. 1, p. 57-78, dez. 1999.

SUÁREZ PEMJEAN, R. *La estructura mítica del viaje del héroe en Cubáguá y su relación con la nueva novela histórica*. (2006). 101f. Dissertação (Maestría en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena) – Dpto de Literatura-Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2006.

Recebido em: 28/05/2020

Aprovado em: 28/09/2020